

Edit Király

## Zeitfalten, Enklaven

### Inszenierungen und Demaskierungen des Authentischen in Christoph Ransmayrs frühen Reportagen und Reden

„Ich war nie in der Arktis, war nicht in Polen und niemals im Inneren des Hauses Habsburg“<sup>1</sup> schrieb Christoph Ransmayr 1991 in der letzten Nummer der *TransAtlantik*. Sein Abschied stand im seltsamen Gegensatz zum Charakter einer Zeitschrift, deren Name – Sten Nadolnys Bonmot zufolge – „wie für eine Schifffahrtslinie“<sup>2</sup> geschaffen schien und im Stil und Format eine Anleihe bei dem *New Yorker* machte.

Deutete der Name im Falle der *TransAtlantik* eine Art Geschmacksrichtung an, so war Ransmayrs Erklärung, nie am Ort und am Ziel seiner Reiseberichte gewesen zu sein, nicht weniger programmatisch.

Als solches (nämlich als Programm) liest sich der kleine Abschiedstext, den Ransmayr zu den versammelten Schlußworten ehemaliger Autoren der Zeitschrift „zu böser letzt“ beisteuerte. Als eine Erklärung, die nicht dazu geschaffen schien, in den literarischen Abschiedskanon einzustimmen. Denn im Gegensatz zu anderen ehemaligen Mitarbeitern der Zeitschrift benennt dieser Kleinsttext mit dem Titel *Ende der Bescheidenheit* nicht die einmal vorhandene, sondern die zum Verschwinden verurteilte *TransAtlantik* als eigentlichen Kontext seiner (fiktiven) Reisereportagen. Dem Autor des *Letzten Menschen* und der *Letzten Welt* gelang es, die letzte Nummer der wegen Finanzierungsproblemen untergehenden *TransAtlantik* in eine spektakuläre Kulisse der eigenen Geschichten zu verwandeln. Der Spruch, der einst vor zehn Jahren bei seinem „ersten nervösen Besuch in der Münchener Redaktion der Transatlantik“ „auf einem an die leere Wand gehefteten Zettel stand: *TransAtlantik – Das Ende der Bescheidenheit*“<sup>3</sup>, gerät in Ransmayrs Rückblick zu einem Epitaph, statt Anfang bezeichnet er das Ende einer Zeitschrift, die „bloß Geschichten – und seitenweise keine Fotos!“<sup>4</sup> brachte.

In Wahrheit war Ransmayrs Verbindung zu der *TransAtlantik*, als diese (noch) unter Volldampf über die Weltmeere fuhr, weit weniger auf seine bekannten literarischen Themen, so etwa auf Endzeiten oder auf das Verschwinden des Autors beschränkt als

1 Ransmayr, Christoph: Das Ende der Bescheidenheit. In: *TransAtlantik* (1991), H. 3, S. 116.

2 Nadolny, Sten: ohne Titel. In: *TransAtlantik* (1991), H. 3, S. 117.

3 Vgl. Böll, Heinrich: Das Ende der Bescheidenheit. Zur Situation der Schriftsteller in der Bundesrepublik. Rede zur Gründungsversammlung des Verbandes deutscher Schriftsteller am 8.6.1969. im Kölner Gürzenich u.a. Den Hinweis verdanke ich Professor Árpád Bernáth.

4 Ransmayr, Christoph: Das Ende der Bescheidenheit. In: *TransAtlantik* (1991), H. 3, S. 116.



die Schlußformel dies vermuten ließe. Er schlug in einer Reihe von Reportagen zu Buche, die eine große Bandbreite an Sujets und Themen umfaßten und immer einen aktuellen Bezug hatten. Ob sie von Pilgerfahrten nach Chestochowa handelten oder von jüdischen Emigranten aus Polen, von Aussteigern oder von Aristokraten, sie berichten mit großer Vorliebe von Reisen – Vom Pol bis Polen oder auch zu der letzten Kaiserin des Hauses Habsburg. Als Ziel seiner tatsächlich stattgefundenen wie fingierten Reisen scheinen besondere oder auch nur skurille Menschen an entlegenen Orten auf. Fern (oder zumindest peripher) musste es aber auf jeden Fall sein, ohne diese Ferne als Figur der Unerreichbarkeit gleich austauschbar zu machen. Orte und Menschen waren in der wirklichen Welt verortet und die behandelten Themen hatten zumeist einen historischen oder politischen Index. Sie bezogen sich auf Wirkliches, Aktuelles, doch aus einem eigenen Blickwinkel, auf eine besondere Art. Sie bewegten sich an jener Grenze zwischen Journalismus und Literatur, die den Gründern der Zeitschrift als richtungsweisend vorschwebte. Denn wie Hans Magnus Enzensbergers 1980 in einem *Zeit*-Interview ausführte, war sein Hauptanliegen, die längst abgerissene „große Tradition der literarischen Reportage“ wieder zu beleben; er wollte Autoren für die Mitarbeit gewinnen, die „nicht nur [...] schreiben, sondern auch [...] recherchieren“, Schriftsteller also, die „auch journalistisch arbeiten.“<sup>5</sup>

Ransmayr hingegen erprobte in den für *TransAtlantik* (und für andere Reise und Kultur-Zeitschriften) geschriebenen Reportagen in den achtziger Jahren mögliche Konfigurationen zwischen Orten und Menschen, zwischen Menschen und ihrer Umgebung und lotete das erzählerische Sujet der Reise aus. Die Reportagen (und fiktive Reportagen) dieser Zeit waren nicht einfach Nebenprodukte seines literarischen Schreibens, sondern der Ort, wo dieses überhaupt erst entstand. Man könnte auch sagen: Sie waren die Werkstatt, wo seine literarische Welt erfunden wurde. Aus der zusammen mit Rudi Palla verfassten Reportage *Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite*, die 1983 in der *TransAtlantik* erschien, ist 1984 auf den Vorschlag des Brandstätter Verlags hin das längere Werk *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* geworden.<sup>6</sup> Andere Reportagen wurden in Ransmayrs kleinere wie größere Prosasammlungen aufgenommen.<sup>7</sup>

5 Die Wahrheit ist immer riskant. ZEIT-Gespräch mit Hans Magnus Enzensberger über die neue Zeitschrift „Transatlantik“ von Fritz J. Raddatz. In: *Zeit*, 19. September 1980, <http://www.zeit.de/1980/39/die-wahrheit-ist-immer-riskant> [17.3. 2014].

6 Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München: Martin Meidenbauer 2003, S. 81.

7 Zwei mit Martin Pollack zusammen verfasste Texte mit polnischem Bezug sind in leicht überarbeiteter Form in den Band *Der Wolfsjäger. Polnische Duette* aufgenommen worden, der 2011 in der losen Folge erscheinenden Reihe *Spielformen des Erzählens* als Beispiel zweistimmigen Erzählens herauskam. Andere Reportagen wiederum wurden 1997 zum Band *Der Weg nach Surabaya* geordnet, und wurden gelegentlich pauschal als Gesellenstücke eines äußerst erfolgrei-



Das Grenzgebiet zwischen Literatur und Journalismus bot Ransmayr eine Bandbreite von Möglichkeiten an. Dennoch ist eine wachsende Distanz zu dem von Hans Magnus Enzensberger bei der Gründung der *TransAtlantik* formulierten Anliegen zu vermerken.

Die Reportage – auch die Reisereportage – ist nach einer gängigen Definition „ein aus der unmittelbaren Situation gegebener, die Atmosphäre einbeziehender, meist kurzer Augenzeugenbericht eines Ereignisses.“<sup>8</sup> Die Augenzeugenschaft bleibt Journalismus-Handbüchern zufolge „bis heute grundsätzlich das zentrale Element bzw. die Ausgangsbedingung jeder Reportage“.<sup>9</sup> Mit Blick auf das Gattungsverständnis wirkt der Spruch von einem Autor von Reisereportagen, dass er nie am Ort der beschriebenen Reise war, zumindest verwirrend. Doch die Verwirrung hat bei Ransmayr durchaus System.

Schon die 1983 in der *Transatlantik* veröffentlichten Reportage *Der letzte Mensch* bestreitet die Gleichsetzung von Erfahrung und Erzählung: „Was nun meine Person betrifft, so bleibt zu erwähnen, daß ich Harald Soleim [den letzten Jäger auf den Spitzbergen] nie gesehen habe.“<sup>10</sup>

Aber auch die Vorrede zu seinem 2011 veröffentlichten, bislang letzten Band kleiner Reisebilder, dem *Atlas eines ängstlichen Mannes*, fundiert literarische Form auf Erfahrung, jedoch nur um den Konnex gleich wieder aufzukündigen: „In den sieben Episoden dieses *Atlas* ist ausschließlich von Orten die Rede, an denen ich gelebt, die ich bereist oder durchwandert habe, und ausschließlich von Menschen, denen ich dabei begegnet bin... Mit einer Ausnahme.“<sup>11</sup> Schließlich hätte „(fast) jede Episode dieses Buches auch von einem anderen Menschen, der sich ins Freie, in die Weite oder auch nur in die engste Nachbarschaft und dort in die Nähe des Fremden gewagt hat, erzählt worden sein [können].“<sup>12</sup> Erfahrung wie auch die Suche nach Erfahrung wird, wenn man Ransmayrs einleitenden Worten glauben kann, nicht durch Tatsachen beglaubigt, sondern durch die erzählerische Form.

Das Verstörende daran ist nicht die Aufkündigung der Gleichung zwischen Reisen und ihrer literarischen Beschreibung, sondern die ästhetische Verwertung des Unterschieds. Denn das Wagnis, sich „in die Weite“ oder „in die Nähe des Fremden“ zu begeben ist

chen Grenzgängers der Literatur eingestuft. Hartung, Harald: Die vergorene Heimat. Christoph Ransmayrs Rattengesänge und andere Reportagen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. Mai 1997, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-vergorene-heimat-11311892.html> [18.03.2014].

8 Brockhaus Enzyklopädie. 20. Auflage. Bd. 18. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 2001, S. 303.

9 Mast, Claudia (Hg.): ABC des Journalismus. Ein Handbuch. 12. Auflage. Konstanz/München: UVK 2012, S. 279.

10 Ransmayr, Christoph / Palla, Rudi: Der letzte Mensch. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite. In: Wittstock, Uwe (Hg.): Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 45–69, hier S. 68.

11 Ransmayr, Christoph: Atlas eines ängstlichen Mannes. Frankfurt am Main: S. Fischer 2012, S. 5.

12 Ebd., S. 5.



ein Terrain, auf dem seit dem späten 18. Jahrhundert individuelle Erfahrungen nicht nur gemacht, festgehalten und weitergegeben, sondern auch problematisiert wurden.

Wenn man sich fragt, warum Reisen ein so wichtiges Modell von Ransmayrs kürzeren wie längeren Texten wurde, so müsste man neben dem Reisen inherenten erzählerischen Gestus auch die Tatsache berücksichtigen, dass die Erzählung von Reisen immer auch jene Grenze aufzeichnet, die zwischen Texten und Erfahrungen liegt. Ransmayrs Reisereportagen, Romanen und Reiseimpressionen scheinen gerade diese Grenze durch extrem künstliche Settings immer wieder „in Szene“ zu setzen.

## 1. Die Ferne im Passepartout

Walter Benjamin hat in seinem berühmten Lesskow-Essay *Der Erzähler* Geschichtenerzählen als eine Form für die Mittelbarkeit von Erfahrungen reklamiert. Das ist auch der Grund, meint er, warum „es mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht. [...] Es ist, als wenn ein Vermögen, das uns unveräußerlich schien, das Gesicherteste unter dem Sicherem, von uns genommen würde. Nämlich das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen.“<sup>13</sup> Für Benjamin ist das Mündliche das eigentliche Medium von Geschichten: „Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben.“<sup>14</sup> Unter dem Stichwort Erzählung werden dann auch zwei Grundformen der Erfahrung mit dem Fremden subsumiert: „die Kunde von der Ferne“ und die „Kunde aus der Vergangenheit“.<sup>15</sup>

Das Erzählen unterscheidet sich gerade darin vom Romanschreiben, dass es sich auf eine mündliche Tradition stützt, während den Roman „[...] sein wesentliches Angewiesensein auf das Buch“ kennzeichnet.<sup>16</sup> Noch deutlicher unterscheidet sich von der Form mündlichen Erzählens die Presse, deren Grundeinheit die Information ist. Denn diese „macht den Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit.“<sup>17</sup>

Was Benjamin hier sauberlich voneinander trennt, das wird von Ransmayr zusammengeführt und gegeneinander ausgespielt. Seine Reportagen, Reiseimpressionen und auch: Romane zelebrieren geradezu die einfache Form des Geschichtenerzählens, während sie diese durch die hochgradige Künstlichkeit und Komplexität ihrer Anordnungen und durch ihre Medienreflexion ironisch durchbrechen.

13 Benjamin, Walter: *Der Erzähler*. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: Ders.: *Erzählen*. Schriften zur Theorie der Narration und literarischer Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 103–128, hier S. 103.

14 Ebd., S. 104.

15 Ebd., S. 105.

16 Ebd., S. 107.

17 Ebd., S. 108.



Besonders aufschlußreich ist in dieser Hinsicht jene 1983 in der *TransAtlantik* veröffentlichte Reportage, die nicht in die Sammlung *Der Weg nach Surabaya*<sup>18</sup>, sondern in dem im selben Jahr ebenfalls bei Fischer von Uwe Wittstock herausgegebenen Band *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr* aufgenommen wurde.<sup>19</sup> In diesem hatte *Der letzte Mensch* die Entstehung des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*<sup>20</sup> zu dokumentieren. Obwohl die Reportage sicherlich eine Vorform des späteren Romans darstellt, kann sie durchaus auch als eigenständiges Werk gelesen werden. Tatsächlich liegen in ihr viele Motive, Metapher, zum Teil auch Orte und Figuren<sup>21</sup> des späteren „Romans“ vor; der Ort am Ende oder zumindest am Rande der von Menschen bewohnten Welt ebenso wie die Verfasstheit dieses Ortes und der Reise dorthin als einer „metapoetische[n] Metapher, durch die die Texte von sich selbst sprechen und sich selbst modellieren.“<sup>22</sup> Auch in diesem Text entwickelt die arktische Landschaft ihre paradoxe Anziehungskraft als ein „Territorium der Spurlosigkeit“<sup>23</sup> (ein Ort „ohne Spur von Leben“, 50), das zu betreten jedoch immer schon in den Spuren von Anderen, auf die Verlockung von anderen Texten hin möglich ist. Entsprechend ist auch hier das Gehäuse am Rande des Eismeers mit einer kleinen Bibliothek der „polargeschichtliche[n] Literatur“ (64) bestückt. Doch bietet sich in der Reportage nicht nur der Text sondern auch das Fernsehen als Medium der poetischen Reflexion an. Als Bildträger ist es durch ein Flimmern gekennzeichnet, das „unsere ausgestandenen Aben-

18 Ransmayr, Christoph: *Der Weg nach Surabaya*. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997.

19 Ransmayr, Christoph / Palla, Rudi: *Der letzte Mensch*. Zu Besuch auf 78° 36' nördlicher Breite. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Die Erfindung der Welt: Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 45–69. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

20 Ransmayr, Christoph: *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt am Main: Fischer 1987.

21 Im Kapitel 16. des Romans *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* lernt Mazzini in der Grukenstadt Longyearbyen auf den Spitzbergen das Hundeschlittenfahren. Dabei kommen etliche Figuren aus der Reportage vor, wenn auch mit veränderten Namen und teils unter veränderten Umständen, so etwa der Zahnarzt, der Einsiedler und der Gouverneur. (Vgl. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 244f., *Der letzte Mensch*, S. 52f.) Während in der Reportage die Rekonstruktion der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition als Anlass der Polarfahrt relativ unterbelichtet bleibt, fehlt im Roman die Gesellschaftspanorama von Logyearbyen. Fast unverändert jedoch hat Ransmayr die einleitenden Passagen der Reportage im Vorwort des Romans übernommen. (Vgl. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, S. 9, *Der letzte Mensch*, S. 45f.) Auch der Romantitel ist schon in der Reportage „fertig“: „oft tagelang sitzt Bratlien vor dem Funkgerät, empfängt die Signale der unterwegs befindlichen Expeditionen und ist so mit allen Schrecken des Eises und der Finsternis bestens vertraut.“ (*Der letzte Mensch*, S. 59.) Zu der Entstehung des Romans aus der Reisereportage auf das Betreiben des Wiener Bandstätter Verlaages hin siehe bei Mosebach 2003, S. 81.

22 Menke, Bettina: Die Polargebiete der Bibliothek. Über eine metapoetische Metapher. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*. Stuttgart: Metzler 2000, H. 4, S. 545–599, hier S. 546.

23 Ebd., S. 546.



teuer ans Licht der Öffentlichkeit“ gezerzt aufweisen und zwar: „selbst unsere klarsten Bilder und Erinnerungen“ (46).

Anstelle einer Vielfalt von Schreiber- und Rezipienten-Figuren (Tagebücher der Mannschaft, Leser, Herausgeber), zwischen deren Stimmen die Faszination der ark-tischen Reise sich entfaltet, treten hier eine Anzahl von Personen auf, die an der Ver-fertigung eines lebendigen Eindrucks beteiligt sind: Kameraman, Tonmeister, Reporter.

*Der letzte Mensch* erzählt zwei Reisen (wie es im Text heißt) an das „Ende der Welt“ (49), wobei die erste die Spuren der Österreichisch-Ungarischen Nordpol-expedition ausfindig machen, die zweite hingegen, ein Nachtrag zum Spurenlesen, zum „letzten Menschen“ in der Einöde der Spitzbergen, führen soll. Damit intoniert der Text das archaische Sujet einer Initiationsreise an das Ende der Welt (und die Begegnung mit dem Tod) ebenso wie die Vorstellung von Reise als Lektüre, die auf den Spuren anderer Texte vollzogen wird.

Als Auftakt dient der berühmte, später fast wörtlich auch in *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* aufgenommene Absatz über das Abenteuer des Reisens: „Was ist bloß aus Ihnen, aus *unseren* Abenteuern geworden, die uns über vereiste Pässe, über Dünen und so oft die Highways entlang geführt haben?“ (45) Die pathetische Frage, die auch schon die Antwort enthält, siedelt die Polarreise in einem doppelten Sinne an einer Grenze an, weil sie an das Ende der Welt führt, aber auch weil Reisen selbst, nämlich Reisen als Abenteuer einer nicht mehr erreichbare Vergangenheit angehört. Das Unerreichbare und Verlorene wird aber zugleich zu dem eigentlichen, authentischen und menschenmäßigen erklärt, wenn es zum Abschluß heißt: „Bedenken Sie, daß eine Luftlinie eben nur eine *Luftlinie* und kein verbindender Weg ist und: daß wir, physiognomisch gesehen, Fußgänger und Läufer sind.“ (46) Der Absatz am Anfang des Romans wie der Reportage, der Reisen nicht einfach als eine Funktion von Fahrplänen sondern als eine schöne Anstrengung, als Überquerung von Grenzen bestimmt, verbindet die moderne Form des Reisens mit jenem Verfügbarmachen der Ferne, mit ihrer symbolischen Inbesitznahme auf Ansichtskarten und in filmischen Dokumentationen, die insgeheim wie es so schön heißt „die Illusion gefördert haben, daß selbst das Entfernteste und Entlegenste zugänglich sei [...]“ (45f). Das Pathos dieser Zeilen wird allerdings schon im selben Absatz witzig kontrapunktiert, als die Dokumentationswut tatsächlich stattgefundener Reisen mit einem blinkenden Luna-Park verglichen wird.

Die „Sache“ (46) wird denn auch aus dieser ironisch gebrochenen Perspektive prä-sentiert, in dem die Fernsehreportage über den letzten Menschen vom „Ende“ (46), d. h. von der Fernsehsendung her erzählt wird: „Grönlandhunde zerrten einen Lastschlitten über die Erstarrungen des Nördlichsten Polarmeeres; eine Tonschleife, die in den Stu-dios aus archivierten Windgeräuschen zusammengeklebt worden war, unterlegte ihr Ge-winsel und Gekläff; Bartrobben verschwanden im Treibeis.“ (47)



Der Text geht von dem Fertigprodukt der Fernsehsendung aus, um dann zu den Stufen ihrer Herstellung und schlussendlich zu der tatsächlichen Begegnung mit Harald Soleim vorzuschreiten. Statt dem „Authentischen“ steht die Inszenierung des Authentischen am Anfang, die Aufbereitung einer besonderen Lebensweise im Fernsehen. Harald Soleim wird als „ein weißgekleideter Mensch“ oder als „Weißgekleidete[r]“ (47) bezeichnet, der – wie eine Slapstickfigur durch den Schnee kriecht (47), verschiedene Dinge macht, aber keine eigene Stimme hat.<sup>24</sup>

Der Leser ist denn auch kein Leser, sondern ein Zuschauer oder wie er vom Reporter immer wieder angesprochen wird: ein Publikum. Als Zuschauer steht er an gleich zwei Fenstern (und damit an zwei Schnittstellen), an dem zur Straße und an dem zur Welt oder wie es im *Letzten Menschen* heißt: auf das „heillose Universum der Television“ (48). Das Fenster, eine symbolische Grenze zwischen Innen und Außen, spielt zugleich auf die gängige Fernsehmetapher „Fenster zur Welt“ an und markiert dadurch auch die Grenze zwischen dem Realen und dem Imaginären. Die beiden „Fenster“ bilden jeweils einen „Rahmen“, in dem das Ferne und Bedrohliche eingefangen und gleichzeitig eingefriedet wird. Das Fernsehen bringt zwar die Fernen der Arktis ins Wohnzimmer, doch im unschädlichen Kleinstformat, das Fenster gewährt einen Ausblick, doch grenzt dessen Weite ein. Das Fern-Sehen erscheint damit als Gegenpol der Fern-Reise.

Die Einrahmung der arktischen Welt im Fernsehapparat macht die unheimliche Nähe des schlechthin Unerreichbaren, die Wohnzimmerintimität von Weltrandgegenden augenfällig. Doch während der Bildschirm die Ferne eingrenzt und sie ihrer Bedrohlichkeit beraubt, agiert der Text der Reportage gerade umgekehrt: er bringt die klaren Grenzen zwischen Bildschirm und Alltag, zwischen Eiswüste und Wohnzimmer zum Verschwinden, wirbelt Attribute des Einen wie des Anderen durcheinander und füllt die Wohnzimmer mit Eis.<sup>25</sup> Während das Fernsehen als „heillose[s] Universum“ (48) apostrophiert wird, das allein schon durch seine Größe der Orientierungsmarker – etwa des in seiner ganzen Bandbreite skizzierten Angebotes eines „durchschnittliche[n] Sendetags“ (48) – bedarf, wird die Hütte des letzten Jägers auf den Spitzbergen am Rande des Nichts in die verniedlichenden Floskeln einer touristischen Besichtigung eingefangen: „Folgen Sie mir nun, geehrtes Publikum, in das kleine Halbdunkel dieser arktischen Unterkunft und machen Sie sich in ihrem Schutz mit dem Bild einer gleißenden Eiswüste vertraut.“ (50) Durch die Verkleinerung wird die Fernsehsendung über den arktischen Jäger zu einem Abklatsch der eigenen Lebenswelt: zu einer vorgeschobenen Wohnstube in der Arktis mit Fensterblick auf die Ferne: „Die Wüste erscheint im Passepartout eines

24 „Dann kroch ein weißgekleideter Mensch durch den Schnee; ein gutgelaunter Moderator namens Teddy Podgorski hatte ihn zuvor als den auf Spitzbergen lebenden *Aussteiger Harald Soleim* angekündigt.“ (*Der letzte Mensch*, S. 47)

25 „Die Eischaltquote war zufriedenstellend, die Wohnzimmer waren voll Eis.“ (47)



Hüttenfensters, das den Blick nach Süden freigibt: eine weiße Ferne, deren Helligkeit an Sonnentagen schmerzt, und am Ende dieser Ferne ein vereister, vom Wind blankge-  
wehter Felsen, Kapp Thordsen, eine Gesteinsformation aus dem Präkambium, fast so alt  
wie die Welt und ohne jede Spur von Leben.“ (50)

Auch wird in einer für Ransmayr charakteristischen wiederholten Verneinung etwa  
das Wort „Straßenlärm“ vollständig von den Assotiationsfeldern des Wortes „Eispres-  
sung“ überlagert: Was der Zuschauer nach Sendeschluß am offenen Fenster hört, „war  
der Straßenlärm und nicht das Kreischen und Ächzen der zu Eis erstarrten Dünung des  
Nördlichen Polarmeeres; der Straßenlärm, gewiß, und nicht jenes furchtbare Geräusch  
der Eispressungen, die im Rhythmus der Gezeiten tonnenschwere Eisdecken zum Ber-  
sten bringen und Eisblock um Eisblock übereinander, aufeinander türmen, haushoch!“  
(48)

Allein die Begriffe „Ende der Welt“ und „der letzte Mensch“ deuten auf die Mehr-  
deutigkeit der Topografie hin, es wird denn auch die Reise nach Longyearbyan als eine  
Reise an das Ende des Lebens, an die Grenze zum Tod verstanden, wenn aus dem „Ge-  
räusch dieser Eispressungen“ (48) über den Umweg der „verborgensten Ängste“ (48)  
der Wachruf der Matrosen in der arktischen Nacht zitiert wird: „Eueres Lebens Ziel ist  
da!“ (48) – ein Ruf, der das Leben selbst zu einer Reise uminterpretiert, an deren Ziel  
der Tod steht. Die Gefahren der arktischen Nacht bedeuten auch die Begegnung mit  
ihm, selbst wenn wie es im Text heißt: „der Tod, der uns erwartet, [...] gewiß nicht so  
eisig sein [wird].“ (48) Durch die Auslegung der Reise als Lebensreise wird der realen  
Topografie eine mythische unterlegt.

Vor allem geht aber die in der Reportage *Der letzte Mensch* geschilderte Reise an  
eine Grenze, wo die Vielfalt der Gegenstände, der Erfahrungen und Aufzeichnungsme-  
dien in einem Schneesturm in die tabula rasa „eine[r] weiße[n] Ferne“ (50) hinüberge-  
führt wird. „Dann setzte die Inszenierung aus.“ „*Man sieht überhaupt nichts mehr; alles  
weiß.*“ (67) Die „gleißende[.] Eiwüste“, die vorerst noch als „Bild“ „im Passepartout  
eines Hüttenfensters“ eingerahmt erscheint (vgl. 50), setzt, wenn im Schneesturm „alles  
weiß“ wird, allen Inszenierungen ein Ende (67). Das Weiß, das während eines Schnee-  
sturms in die gewohnte Ordnungen einbricht, erscheint auch hier als „eine Figur der  
Auslöschung wie des Anfangs“. <sup>26</sup> Wenn damit einerseits jene Grenze erreicht ist, die in  
verschiedenen Ausformulierungen als Ziel der Reise benannt wurde, löst sich anderer-  
seits die Berichterstattung von der Reise in Nichts auf.

26 Vogel, Juliane: Mehlströme/ Mahlströme. Weißeinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts.  
In: Ullrich, Wolfgang / Vogel, Juliane (Hg.): Weiß. Frankfurt am Main.: Fischer 2003, S. 167–192,  
hier S. 171.



## 2. Erlesene Fernen

Ähnlich wie die Reportage *Der letzte Mensch* scheint auch der 1997 unter dem Titel *Der Weg nach Surabaya* veröffentlichte Band der frühen Prosa, Reportagen und Reden als Ganzes von der Zwiespalt zwischen hochgradiger poetischer Selbstreflexion und dem einfachen Gestus des Erzählens geprägt. Die im Band versammelten Texte, ob als Reportagen für die Reisemagazine *Extrablatt*, *Geo*, *Merian* oder für die *TransAtlantik* gefertigt oder als Reden aus Anlaß einer Preisverleihung geschrieben, behandeln Reisen, die als Reisen vielleicht nie gemacht worden sind, zeichnen Bilder von nahen wie von fernen Orten, die nicht unbedingt aus der privilegierten Wahrnehmungsform des Reisens, aus dem Erleben, sondern aus verschiedenen Aufzeichnungsmodi (wie Fernsehen, Fotografie oder auch: anderen Texten) geschöpft wurden. Sie nehmen oft auf Reisen nach entlegenen oder auch nur peripheren Orten Bezug oder zu Menschen, die ursprünglicheren Lebensformen verhaftet sind, zeichnen skurrile Begegnungen wie magische Momente an diesen Orten auf.

Besonders vielsagend sind jene Dankreden anläßlich verschiedener Preisverleihungen, die ihr poetologisches Programm in Form von Reisebildern entfalten. Denn sie konzipieren Ferne (ob in Form des Erzählens oder des Lesens) als ein utopisches Terrain der Fiktion. Auch sie arbeiten mit hochgradig künstlichen Anordnungen, doch ergeben sich diese nicht aus einem technisierten Medium, sondern aus der rhetorischen Konstruktion der Texte.

Die berühmte Rede anläßlich der Verleihung des Großen Literaturpreises der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München aus dem Jahre 1992, der titelgebende Text des Bandes, zeichnet eine Lastwagenfahrt auf Java in Indonesien auf.<sup>27</sup> Zwei Laster, die auf dem Straßenrand stehende Menschen<sup>28</sup> mitnehmen, bewegen sich auf Surabaya zu, während ihre Insassen, die mit ihren Tieren, Hühnerkäfigen, Ziegen, Schafen und kleinen schwarzen Schweinen auf den Platos der Laster hocken, miteinander durch Gesten und Zeichen in Austausch kommen. Der Ich-Erzähler wird durch Gesten<sup>29</sup> aufgefordert, die „reich bebilderte Tageszeitung“ (222), die er in der Hand hält, vorzulesen, deren Sprache (das Bahasa Indonesia) und folglich deren Sinn er nicht versteht.<sup>30</sup>

27 Ransmayr, Christoph: *Der Weg nach Surabaya*. In: Ders.: *Der Weg nach Surabaya*. Reportagen und kleine Prosa. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 221–228. Die Seitenangaben in Klammern im Text beziehen sich auf diese Ausgabe. – Eine eingehende und sehr präzise Analyse der Rede bietet Konstanze Fliedl: *Unverständlich*. Christoph Ransmayrs „Der Weg nach Surabaya“. In: Boser, Patricia / Pfeiferová, Dana (Hg.): *Der Dichter als Kosmopolit*. Wien: Edition Praesens 2003, S. 81–98.

28 „wo einer mit erhobenem Arm am Wegesrand stand“ (221)

29 „hielt [...] seine Fäuste vor die Augen wie ein Fernglas und lachte“ (223)

30 „Ich verstand zwar nicht, was über und unter den Bildern geschrieben stand, konnte die Wörter aber immerhin lesen [...]“ (224)



Durch das Zuhören-Vorlesen über die Entfernung zwischen zwei Laster hinweg wird aus einer Überschrift, dem Bild eines Fußballers,<sup>31</sup> und dem „Rest des Textes“ (223) ein emblematisches Gebilde, „die Geschichte vom fliegenden Mann“ erzeugt (225). „Ich las also Satz für Satz, Worte, die ich nicht verstand. Ich weiß nicht, ob alle meine Zuhörer lesen konnten, wußte aber, daß sie verstanden, was ich las.“ (225)

Nicht nur die vorgelesene (vorgeschriene) Geschichte, sondern die gesamte Rede liest sich wie ein Rätsel, denn sie konfiguriert die Situation des Erzählens in einem ungewöhnlichen Setting. Der Erzähler erzählt nicht seine eigene Geschichte, sondern einen Zeitungsartikel, den er nicht einmal versteht. Doch gerade weil er ihn nicht versteht, wird aus der Sportnachricht die Geschichte vom fliegenden Mann.

Die merkwürdige Ambiente, die die herkömmliche Situation zwischen Erzähler und Zuhörer<sup>32</sup> durch die räumliche und zugleich auch sprachliche Entfernung sprengt, bestätigt einerseits die letztendlich immer gleiche Art Geschichten zu erzählen („Obwohl also längst wieder alles beim alten und eine Geschichte gelesen, erzählt und vielleicht auch schon wieder vergessen war [...].“ (226) Andererseits führt sie die prinzipielle Offenheit und Unabschließbarkeit des Geschichten-Erzählens vor Augen. Denn das Erzählen endet damit, dass der Erzähler in der Folge eines Überholmanövers die Zeitung einem seiner Zuhörer „wie einem schon zurückfallenden Staffelläufer“ (227) übergibt.<sup>33</sup>

Die Rede führt den Verlust einer sinngebenden Instanz oder in der Terminologie postmoderner Theorien das Verschwinden des „Autors“ vor, denn die Geschichte entsteht letztendlich erst im performativen Akt des Zuhörens-Vorlesens. Auf dem Weg sein, Unterwegs sein entziffert man folglich als eine Allegorie des Erzählens, das immer schon ein Weitererzählen (ein Weitergeben) ist. In die äußerste Künstlichkeit dieser allegorischen Konstruktion ist der Weg ein gleichsam natürliches Element. Allerdings eines, das immer wieder in die Metaphorik des Lesens übersetzt wird: Der LKW bahnt sich keinen Weg, sondern folgt der Straße und zeichnet auf ihrer langsamen, schaukelnden Fahrt „in unzähligen Kurven und Serpentinien den Faltenwurf des Vulkans [Arjuna] nach.“ (222) Im Spiel des Verstehens und Nicht-Verstehens wird „aus der Straße eine Zeile gemacht“ (226).

Auch die Sprache, in der der Ich-Erzähler die Geschichte vorschreit, ist voller Spuren und Abdrücke anderer Sprachen und dadurch: voller Ablagerungen der Geschichte.

31 „der in Hüfthöhe über dem Boden zu schweben schien [...], einem unsichtbaren Ball nach und auf einen Sieg oder eine Niederlage zu[flog]“ (223)

32 „einer, der ein schwarzes Ferkel zwischen seinen Beinen eingeklemmt hielt, zog dem Vieh manchmal die Ohren hoch wie einer Fledermaus. Ob er das Schweinchen, das sich wand und vergeblich zur Wehr setzte, dadurch zur äußersten Aufmerksamkeit zwingen oder bloß in die Karikatur eines Zuhörers verwandeln wollte... Auch das weiß ich nicht.“ (226)

33 „Dann übergab ich dem letzten von ihnen im letzten Augenblick und wie einem schon zurückfallenden Staffelläufer – die Zeitung; die Geschichte vom fliegenden Mann. (227)



Gerade auch weil der Ich-Erzähler sie nicht oder nur ansatzweise versteht, wird aus ihr ein Modell der Wegfindung, ein Labyrinth: „Übersät mit Begriffen aus dem Hindi, dem Arabischen und dem Chinesischen, ist diese Sprache [nämlich die Bahasa Indonesia] aber nicht nur der aus tausend Buchten zurückschlagende Widerhall in einem Labyrinth der Kulturen, sondern bewahrt mit ihren niederländischen Lehnwörtern auch die Erinnerung an Kolonialherren, die hier noch Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg wüteten.“ (223)<sup>34</sup> Die Allegorie der Reise wird hier als ein „in Bewegung sein“ interpretiert. Erzählen, so entnimmt man Ransmayrs Rede, ist ein Unterwegssein und daher offen, unabschließbar und grundsätzlich ein Raum der Freiheit.

Reisen ist bei Ransmayr wie auch bei anderen zeitgenössischen Autoren ein willkommenes poetologisches Modell des Schreibens und des Erzählens. Vor der Kulisse des „Ende des Reisens“<sup>35</sup> entwerfen Reiseaufzeichnung Utopien einer „wirklichen“ Ferne im Gegensatz zu einer Gegenwart und ihren Medien, in denen die Ferne mit dem „Schein der Nähe“<sup>36</sup> verwachsen ist. Ransmayrs frühe Reisereportagen nutzen jedoch noch eine Vielfalt anderer Modelle und Aspekte des Reisens. Ohne selbst Tatsachenberichte zu sein, probieren sie das Instrumentarium dieser Gattung durch und reflektieren nicht nur auf die Medien des Aufzeichnens, sondern auch auf die Fiktionen, die jedem Aufbruch zugrunde liegen.

34 Zugleich wird aber das Erzählen, wie so oft bei Ransmayr, in einer Vielfalt verschiedener Medien entfaltet, von der reich bebilderten Zeitung bis zu den menschlichen Gesten, wobei die Körpersprache ein Medium vor und nach den „Enden des Buches“ darstellt. Cf. Wetzel, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Weinheim: VCH Acta Humanoria 1991. z.B. „bedeutete mir mit dem Zeige- und Mittelfinger seiner rechten Hand das universale V.“; „bis ihr Wort- oder besser: Zeichenführer eine wegwerfende Geste machte, die ich als Umblättern! deutete.“ (*Der Weg nach Surabaya*, S. 224)

35 Lévi-Strauss, Claude: Traurige Tropen. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

36 Stangl, Thomas: Reisen im Gebirge der Zeichen. In: Ders.: Reisen und Gespenster. Essays, Reden und Erzählungen. Graz: Droschl 2012, S.17–44, hier S.31.